

Το δράμα της απουσίας και της συνείδησης

Σάββας Πατσαλίδης



Τρεις ποιητικές φωνές, από τρεις διαφορετικές χώρες και γενιές, επέλεξε τούτη τη φορά να παντρέψει σε μια ενιαία σύνθεση η Α. Κοκκίνου, συνεχίζοντας έτσι να δοκιμάζει τις αντοχές της (και καμιά φορά και τις δικές μας) απέναντι σε κείμενα δύσκολα και συχνά θεατρικά ιδιόμορφα. Από την εποχή που ανέβασε την επιτυχία της *Μορφές από το έργο του Βιζυηνού*, η Κοκκίνου επιμένει στη σκηνική της μοναξιά. Είναι από τις ηθοποιούς εκείνες που θέλουν τον χώρο τους, θέλουν το έργο τους. Αρνείται να κατεβάσει τον πήχυ για να έρθει στα μέτρα που απαιτεί κάποιο έργο του εμπορικού ρεπερτορίου. Δικαίωμά της. Τουλάχιστον έτσι δεν φθίρεται. Από την άλλη, όμως το ρίσκο είναι μεγάλο και οι παγίδες πολλές.

Βέβαια δεν είναι η μόνη που επιλέγει τη μοναξιά του σανιδιού. Είναι και αρκετοί άλλοι. Μόνο στη Θεσσαλονίκη είχαμε την τύχη να δούμε μέσα στους τελευταίους δυο τρεις μήνες πάνω από έξι έργα μονολόγου.

Τώρα, όσο αφορά στο “γιατί” παρατηρείται αυτή η έξαρση, να πω επί τροχάδην ότι από μια άποψη ίσως να είναι και μια “εύκολη” οικονομική λύση για πολλούς δεινοπαθούντες καλλιτέχνες, αφού απαιτεί χαμηλό προϋπολογισμό, ταξιδεύει εύκολα και εξίσου εύκολα στεγάζεται κάπου.

Εκείνο που καμιά φορά φαίνεται να ξεχνούν πολλοί θιασώτες του χώρου, είναι ότι ο μονόλογος είναι ένα θεατρικό υπο-είδος φοβερά σύνθετο και δύσβατο που εκτός από κότσια θέλει και μπόλικο τάλαντο, διαφορετικά τιμωρεί. Απαιτεί για το ανέβασμά του ανθρώπινο δυναμικό πρώτης γραμμής.

Η Κοκκίνου έχει αποδείξει στο παρελθόν πως διαθέτει πολλά καλά στοιχεία για να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις μιας τέτοιας επίπονης προσπάθειας. Εκεί που καμιά φορά την πατάει είναι όταν επιμένει να συνθέτει κείμενα που είναι είτε “ύποπτα” θεατρικά είτε “παράταιρα”, με αποτέλεσμα οι τελικές συναρμολογήσεις της να πάσχουν από έλλειψη θεατρικής έντασης.

Παράδειγμα, το τελευταίο της μοντάζ με ψήγματα από Κοκτώ, Ντίκινσον και Μπέκετ, το οποίο ναι μεν είχε να προτάξει κάποιους κοινούς κρίκους (όπως ο εσωτερικός μονόλογος, η διαρκής απουσία του ακροατή/δέκτη κ.λπ.), ωστόσο ως συνολικό θέαμα δεν έδενε με τίποτα.

Ακόμη διερωτώμαι τι μπορούσαν να προσφέρουν τα “Τρία Γράμματα” της Ε. Ντίκινσον, λ.χ. Δεν λέω, πολύ καλή είναι η Ντίκινσον (1830-86) ως ποιήτρια. Λίγοι ποιητές μας έδωσαν τέτοιες εικόνες γύρω από τις εντάσεις της ανθρώπινης συνείδησης, γύρω από το φευγαλέο της πραγματικότητας. Όμως, πέρα από την πολύ ενδιαφέρουσα θεματολογία και τυπολογία της δουλειάς της, η γυναίκα δεν είχε ιδέα από θέατρο, όπου, όπως ξέρουμε, άλλες είναι οι κορυφώσεις, άλλες οι εικόνες και άλλες οι δημιουργικές διαδικασίες. Πράγμα που σημαίνει ότι, ή μπαίνει κανείς επιθετικά στο σώμα των (επιλεγμένων) κειμένων και αναλαμβάνει το ρίσκο της θεατρικής μεταποίησής τους ή τα αφήνει στην ησυχία τους. Ο Κ. Γιάνναρης που υπογράφει τη σκηνοθεσία ούτε το ένα έκανε ούτε το άλλο. Απλώς άφησε την προικισμένη πρωταγωνίστριά του να βάλει τη δική της (γνώριμη πια) σφραγίδα στο όλο εγχείρημα.

Η Κοκκίνου σίγουρα υπήρξε στοργική απέναντι στον επιστολογραφικό λόγο της ποιήτριας. Κάθε της φράση προσπαθούσε να μεταδώσει τη συγκίνηση του κειμένου και να χρωματίσει τις ευμετάβλητες συναισθηματικά καταστάσεις. Το πρόβλημα είναι ότι δεν μπόρεσε να δημιουργήσει μιαν ατμόσφαιρα σκηνικής πληρότητας, να μετατρέψει δηλαδή το ακρόαμα σε θέαμα. Παγιδεύτηκε στις ίδιες τις επιλογές της. Αλήθεια, προς τι όλα αυτά τα εν πολλοίς αφελή γραμματάκια; Στο κάτω κάτω αν κάποιος θέλει να έχει μια πλήρη εικόνα της επιστολογραφίας και της υπαρξιακής αγωνίας της ποιήτριας, ας ανατρέξει στον τόμο που επιμελήθηκε ο Τ. Τζόνσον το 1958. Όσο για τα άλλα δύο κείμενα της θεατρικής αυτής σύνθεσης, η χαμένη ζωηρότητα και θεατρικότητα δήλωσαν παρών, όμως ήταν μάλλον δειλό. Έχοντας ανά χείρας πιο καθαρό θεατρικό υλικό, σκηνοθέτης και πρωταγωνίστρια προσπάθησαν να αξιοποιήσουν το κεντρικό νόημα κάθε επεισοδίου με ευαισθησία, έτσι ώστε να αναδείξουν το δράμα της συνείδησης και του μοναχικού και ονειροπαρμένου εαυτού, μόνο που και πάλι τα πράγματα δεν απογειώθηκαν.

Πρώτα απ' όλα το νεωτερικό κείμενο του Κοκτώ (“Η φωνή του ανθρώπου”) μπορεί να ήταν λυρικό ήταν όμως κενό σημασιών, αδιάφορο και ξεπερασμένο, άρα αδύνατο να κατέβει στην πλατεία και να συγκινήσει. Μετά τα πρώτα δέκα λεπτά είχε πια εξαντλήσει τα αποθέματά του και απλώς επαναλάμβανε τον εαυτό του. Και δε έφτανε αυτό, ήρθε να ενισχύσει την υποβόσκουσα ανία και η σχεδόν μοιρολογούσα, κλαψιάρικη και συχνά γλυκανάλατη (και υπέρ το δέον υποτακτική) φωνή της Κοκκίνου, η οποία δεν είχε την απαιτούμενη ευλυγισία στη διαγραφή του ρόλου της, μια ευλυγισία που μας έχει επιδείξει σε άλλες προσπάθειές της.

Όσο για το μετανεωτερικό *Νανούρισμα* του Μπέκετ, οι Γιάνναρης και Κοκκίνου απλώς αναμάσησαν αυτά που ήδη γνωρίζουμε. Δεν είχαν τίποτα καινούριο να δώσουν, ούτε υποκριτικά ούτε δραματουργικά. Η χρήση της μαγνητοφωνημένης φωνής σίγουρα ανέδειξε τόσο τη μοναδική ποιητικότητα του λόγου του Μπέκετ όσο και τις φωνητικές δυνατότητες της Κοκκίνου, όμως κι εδώ έλειπε εκείνο το “κάτι” που κάνει το κείμενο της παράστασης μια απολαυστική και πάνω από όλα “θεαματική” εμπειρία.

Το πλέον ενδιαφέρον κομμάτι και στους τρεις μονολόγους ήταν το εικαστικό. Λιτό μεν αλλά με σημασίες. Κυρίαρχο στοιχείο η αυστηρή γεωμετρική (ενίοτε έντονα κινηματογραφική) τακτοποίηση. Εκεί μέσα φιλοξένησε ο σκηνοθέτης τις αγωνίες και τις προσπάθειες των δραματικών προσώπων. Εκεί σκιαγράφησε την ποικιλόμορφη υποταγή τους στα δεδομένα μιας πραγματικότητας εν πολλοίς άπιαστης, που ταλαντεύεται (κυριολεκτικά και μεταφορικά) ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι.

Συμπερασματικά: μπορεί να μη μου άρεσε η παράσταση, ωστόσο εξακολουθώ να πιστεύω ότι η Κοκκίνου είναι μια ζεστή ηθοποιός που την αγαπάει η σκηνή, ακόμη και όταν δεν αποδίδει στο μέτρο των δυνατοτήτων της. Στο κάτω κάτω όλοι έχουμε το δικαίωμα να φालτσάρουμε κάποια στιγμή.

Αγγελιοφόρος της Κυριακής

4 Ιουνίου 2000